

Resumo

Na série dos *Reis*, Costa Pinheiro desvirtua uma amálgama de signos provenientes da estatutária, da heráldica e da iconografia das cartas de jogar, em função de um jogo poético que confunde ironicamente lenda, memória e história no mesmo horizonte de representação. Desígnio que antecipa a verve “anti-zarco” de João Cutileiro, ao exortar uma *desmitificação* dos estereótipos *naturalizados* pelos esquemas iconológicos que a estatutária oficial estadonovista veicula. Como alternativa à *dissolução* do gênero, corrompido na sua “lei” (efeito da arbitrariedade radical que liberta o significante neo-figurativo do lastro do sujeito/referente que o consubstanciava), supõe-se uma ideia de retrato expansivo e permeável, que se firma em *permanente extravasamento*. Estatuto que não o nega, antes o *desloca* ante as suas estipulações históricas mais ortodoxas. ●

Abstract

In the series of the Reis (Kings), Costa Pinheiro misconstrues a mixture of signs from sculpture, heraldry and playing cards iconography, so as to create a poetic game that ironically intertwines legend, memory and history in the same horizon of representation. A name that anticipates the “anti-Zarco” of João Cutileiro by prompting a demystification of stereotypes created by iconological schemes which official statues of the Estado Novo conveyed. As an alternative to the dissolution of the genre, corrupted by its own “law” (an effect of the radical arbitrariness that frees the subject / referrer), we find the portrait expansive and pervious, defining itself in constant expansion. A status it does not deny, but instead places it amongst its more orthodox historical stipulations. ●

palavras-chave

COSTA PINHEIRO

D. SEBASTIÃO

RETRATO

NEO-FIGURAÇÃO

PINTURA (ANOS 60 DO SÉCULO XX)

key-words

COSTA PINHEIRO

D. SEBASTIÃO

PORTRAIT

NEO-FIGURATIVE

PAINTING (1960s)

O RETRATO DE DOM SEBASTIÃO: COSTA PINHEIRO OU A ‘DESMITIFICAÇÃO’ DA RETRATÍSTICA HISTÓRICA OFICIAL¹

BRUNO MARQUES

Doutorando em História da Arte
Contemporânea na FCSH/UNL.
Bolseiro da FCT.

1. O presente ensaio actualiza e desenvolve uma investigação iniciada em Bruno Marques. 2004. *Para o estudo da “crise” do retrato nos anos 60 em Portugal*. (Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, sob a orientação de Margarida Acciaiuoli). Lisboa: UNL / FCSH.

2. “Personagem lendária, personagem ideológica, no quadro da mentalidade portuguesa do romantismo e do tardo-romantismo da geração de 90, e ainda no nacionalismo dos anos 20 do nosso século, o rei de Alcácer-Quibir foi símbolo da fatalidade e de esperança, sucessivamente ou simultaneamente. A «bem nascida segurança» da coroa portuguesa de um Camões que, por causa dela, morreu com a Pátria, foi discutida, sempre, mais em termos de mito do que em termos de história, e por razões partidárias. [...] E o resultado desastroso do sonho havido e enterrado pesa gravemente na balança de uma história sempre aposteriorística...”. (FRANÇA, José-Augusto. 1973. “O ‘D. Sebastião’ de João Cutileiro”, in *Colóquio-Artes*. Lisboa, n.º 14, pp. 41-44).

3. Para uma sistematização a que poderíamos designar de *Evolução do Sebastianismo*, por não raras vezes ensaiada, citemos apenas nomes a este respeito incontornáveis, como António Bandarra, António Vieira, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa.

4. FRANÇA, José-Augusto. 1973. *Op. cit.*, p. 43.

Diz a profecia: *Inspérate ab insperato redimeris*. Que seria remido Portugal não esperadamente por um rei não esperado. Segue-se logo, evidentemente, que não podia el-rei D. Sebastião ser o libertador de Portugal, porque o libertador prometido havia de ser um rei não esperado: *Inspérate ab insperato*; e el-rei D. Sebastião era tão esperado vulgarmente, como sabemos nós.

Pe. António Vieira, *Sermão dos Bons Anos*

El-rei D. Sebastião consubstancia, em matéria de mito, o mais paradigmático exemplo do modo como um povo lida com a sua história.² Arquétipo universal do Salvador escondido, do Herói imortal que sempre regressa e ressuscita. Exposto, diversamente percebido e encarnado, o mistério construído em redor da sua figura será por diversas vezes celebrado por teólogos, historiadores e poetas.³

Integrado na série dos *Reis* (1966) de Costa Pinheiro, esse *topos* sobejamente revisitado não só encontrou um outro registo como ainda mudou de *sentido*. De algum modo exterior e ao mesmo tempo interior à esfera do fascínio que converte a iconografia sebastiânica em lugar de eleição da própria aventura do nosso imaginário contemporâneo, o retrato de D. Sebastião de Costa Pinheiro resulta fulcral para o entendimento de uma série pictórica que se firmará como um dos mais notáveis e seguramente inventivos exemplos daquilo que, na esteira da pioneira obra de José-Augusto França consignada à história do retrato em Portugal, se poderá designar como *tratamento heterodoxo* da retratística (França 1981, 93).

“Como pode o actual tempo português entender um príncipe como D. Sebastião?” – pergunta J.-A. França para de imediato responder:

Mais perto ainda, de nós, Costa Pinheiro meteu-o entre os seus reis e príncipes de um heráldico jogo de cartas e bonecos que a própria saudade da pátria lucidamente lhe fez pintar, numa série de retratos irónicos e sentimentais. D. Sebastião debruça-se sobre uma vaga carta astrológica; pela janela vê-se um cavaleiro de brinquedo. Na mão que se espalma, desenha-se um coração como um às [sic.] de copas.⁴

Importa examinar com mais detalhe este retrato. Uma pequena figura no lado esquerdo da composição, de braço estendido e com “dedos-seta”, aponta obsessivamente na direcção de D. Sebastião (o “*Desejado*”). O coração inscrito na palma da mão deste (com o coração nas mãos) invoca a personalidade pouco calculista e racional do monarca. Em baixo, um campo horizontal circunscrito (“écran” neo-figurativo⁵) plasma uma sequência desdobrada a dois tempos, na qual se vê um “brinquedo” feito de bico-de-ave e com asas (chamemo-lhe “passarola”). Com rodas, arrasta consigo um fio que o une a uma pequena circunferência. E voando da direita para a esquerda, isto é, *do futuro para o passado*, este brinquedo parece premonitoriamente consumir um desvanecimento que se adivinha pelo dissipar das formas. Contrastando com a maioria dos restantes monarcas retratados na série que nos ocupa, aqui o símbolo das espadas encontra-se obliterado (*empreendimento militar logrado – falhanço de “perfeito asno”*).

Creemos não arriscar muito se, depois de fazer confluir este esparso punhado de nexos e articulações, ensaiarmos a ideia de que nesta passarola-de-brincar ecoa distintamente o “sonho, no erguer da asa” – as palavras que Fernando Pessoa escreveu no poema “Quinto Império” da *Mensagem*⁶. Esta “passarola” parece assim voar, levando de arrasto consigo o sonho de alguém que saiu *positivamente* apelidado, num outro poema à sua pessoa erigido, de louco (“Louco, sim, louco, porque quis grandeza / Qual a sorte não dá”)⁷. Pois fora justamente essa Loucura que, na miríade das desagradadas vozes lançadas ao seu vulto, justificou o fim trágico, quicã irresponsável, do rei D. Sebastião, tal como é usual ver no seu governo uma época de declínio do “Império”. A sua imagem ficou então irremediavelmente enlaçada a esta visão emotiva dos acontecimentos e alvo de críticas assaz contundentes, por vezes até cruéis, como estão exemplarmente plasmadas nas de António Sérgio, que o qualificou de “egoísta, bronco, torpe”, ou simplesmente de “tonto” ou “pateta”.⁸

Mas o aspecto mais desconcertante acaba por provir do facto deste D. Sebastião encarnar literalmente os traços de um tosco “boneco”. Esta apropriação, vinda do grafismo algo moderno das cartas de jogar, quadra esteticamente não só à obra em questão como ainda se replica ao longo de todo este cortejo de reis, rainhas e infantes que compõem os *Reis*. Bonecos articulados também, numa criação de formas em anatomias imaginárias. No entanto, no caso do *Desejado*, a configuração imposta ao corpo contrasta com a planificação que estrutura os restantes quadros, construídos a partir da inscrição, no centro da composição, da Cruz de Cristo, símbolo da dinastia de Avis. Dinastia essa cujo fim D. Sebastião precipita...

Assim, bem fora do enquadramento heráldico que irmana os retratos, entrevê-se no seu treslido fitar, em fixos olhos rasos de ânsia, a situação de sujeito abstraído da sua realidade, para exortar um deslocamento norteado pela autoridade guerreira de um passado primordial. Legado consignado aos alvares da nacionalidade através da sinalização na janela da “figura-brinquedo”, também ela sobejamente mítica (codificada pelo advento da Reconquista), de um D. Afonso Henriques cavaleiro, de elmo e armadura medievais, vitoriosamente de braço estendido com espada em riste.⁹

5. Sobre a correlação entre o recurso destes “écrans” e a adesão de Costa Pinheiro à linguagem neo-figurativista em inícios da década de 60, ver Almeida 2002, 165: “A sua pintura deste período, que se seguiu às experiências informalistas dos anos cinquenta, consistiu numa surpreendente exploração de um espacialismo poético, ainda hoje actual, em que os quadros eram frequentemente divididos em vários planos internos com acontecimentos diversos jogando entre si como se em ecrãs simultâneos.”

6. A *Mensagem*, o único livro de poemas em português que Fernando Pessoa publicou em vida (ver Pessoa 1985, 97-123), visa na sua essência a criação de um Portugal mítico, constituindo a obra-prima onde o poeta lapidariamente imprimiu o seu ideal patriótico, sebastianista e regenerador. É um poema nacional, uma versão moderna, espiritualista e profética dos *Lusiadas*.

7. Ver o poema *D. Sebastião, Rei de Portugal* (datado de 20-2-1933) que integra a *Mensagem* (Pessoa 1985, 106). Nestes versos Pessoa encontra na loucura que atribui ao rei D. Sebastião uma força *positiva* que provém de uma negatividade que contém em si a energia necessária para transcender a condição frágil e quotidiana da humanidade (“sem loucura que é o homem, mais que besta sabia, cadáver adiado que procria”). Que essa loucura trágica sofra aos olhos do poeta uma inversão de valores – é essencialmente essa energia “positiva” que promove uma transcendência – resulta no ponto de chegada que ressalta do final do poema: “por isso, onde o areal está, ficou o seu corpo que houve, não o que há”. Em suma, entrevê-se um Fernando Pessoa que, deleuzianamente, encontra na “loucura” uma “intensidade” ou “força” capaz de criar um *corpo sem órgãos*. Isto é, um corpo que é antes de mais a imagem do rei sublimado (*Encoberto/Desejado*), e, em última instância, a do próprio país (como *utopia* que se encontra por cumprir).

8. De entre os vários ensejos, de que não vale a pena aqui enumerar exaustivamente, ver a título de exemplo o artigo originalmente publicado na *Águia* (Julho-Agosto de 1917), intitulado “Interpretação não romântica do Sebastianismo” (reeditado em Sérgio 1971, 239-251).

COSTA PINHEIRO, D. SEBASTIÃO, 1966. ÓLEO S/ TELA, 150 X 110 CM. COL. MANUEL BRITO, LISBOA. © CORTESIA DA GALERIA 111 (AUTORIA DESCONHECIDA)





JOÃO CUTILEIRO, *MAQUETE DE D. SEBASTIÃO - I*, 1972 · MÁRMORE, 46 X 15 X 15 CM.
COLECÇÃO PARTICULAR. © JOÃO CUTILEIRO JR.

O “Pai” da nação encontra-se de costas voltadas para o semblante incerto do “reimenino”. Aparato “cenográfico” não inócuo. Simbolizarão, em conjunto, um *início* e um *fim*¹⁰. Eis um retrato que antecede, na sua amplitude *corrosiva*, aquele que João Cutileiro nos presenteará sete anos mais tarde, e que o mesmo J.-A. França viria a descrever do seguinte modo:

Assim foi possível imaginar, em 1973, o rei “desejado”. Inquieto e falso herói. A sua figura confessa-o assim, como um fantasma vindo do fundo do tempo, espantalho da História, caricatura do Mito. Boneco dado à nossa piedade e oferecido à nossa meditação...¹¹

9. Esta leitura reporta-nos para o poema “D. Afonso Henriques” que figura na *Mensagem* (Pessoa 1985, 116) – “Pai, foste cavaleiro. / Hoje a vigília é nossa. / Dá-nos o exemplo inteiro / E a tua inteira força! // Dá, contra a hora em que, errada, / Novos fiéis vençam, / A bênção como espada, / A espada como bênção!”.

10. “D. Sebastião fecha este cortejo trágico com o coração nas mãos. Os dois retratos mostram-no no seu trilha suicida, povoado de sombras que o assolam na sua imaginação desenfreada de reimenino, que confundida as armas com os brinquedos.” (Almeida 2005, 13). Podemos-nos alargar aferindo que D. Sebastião parece aqui algo alucinado em seu anseio desmedido próprio, como criança que se entretém com os seus brinquedos, mas sem capacidade de medir o que tem entre mãos. Leitura assaz devedora das palavras supracitadas de Bernardo Pinto de Almeida.

11. FRANÇA, José-Augusto. 1973. “O ‘D. Sebastião’ de João Cutileiro”, in *Colóquio-Artes*. Lisboa, n.º 14, p. 44.

12. Comentando a série *Os Reis* de Costa Pinheiro, J.-A. França (França 1989, s/p) discorre: “Identificamos nós, por observação ou palpite, as figuras anunciadas, seria empenho vão: se uma ou outra tem traços conhecidos (o bacinete e a cota de malha nas pernas de D. Afonso Henriques, o chapelão na cabeça do infante D. Henrique), já nelas o restante da indumentária e dos símbolos que a ornamentam parece aleatória. Porquê este escudo ou esta cruz ou esta mão ou este pássaro, porquê este naipe - e não outro, para outro nome? [...] O jogo dos símbolos inventados, pela liberdade de humor que tem, rodeia qualquer código (com fintas de cigano alentejano - direi?..) e torna-se inteiramente absurdo, ou faz do absurdo a sua razão de ser pintura. Daí que estas cartas, de reis, damas, rainha e valetes ou príncipes, possam ser deitadas como nos apetece, para traçarem dédalos de destino, ou fazerem vazas, por aleatória decisão.”

13. Nas palavras do próprio pintor (Pinheiro et al 1989, s/p): “Era minha intenção alcançar um certo humor, uma certa ironia, e talvez por isso a temática das cartas de jogar. Esta veio a ser desenvolvida a partir de quadros que pintei em 1964, os assim chamados ‘quadros históricos’. Num desses quadros, a batalha de Alcácer-Quibir utilizei, pela primeira vez, o motivo das cartas. Para mim tratava-se de não apresentar os reis dentro do aspecto formal do retrato ou de os enquadrar num ambiente convencional. [...] As cartas de jogar são uma coisa simbólica. Vendo bem, elas representam possibilidades lúdicas. Podem surgir no quadro sob formas muito diferentes.”

Costa Pinheiro, mesmo antes de Cutileiro, já nos tinha dado então um *Sebastião* como enigma intrínseco tanto à ordem do mito como à da história, fazendo do *Encoberto*, a sua figura, a sua mitologia, um objecto de criação em toda a esfera do simbólico. Aquele para o qual a aparência corporal é um enigma ou uma cifra de outro tipo de existência, anterior e mais alta, merecia este duplo investimento do imaginário pictural. Costa Pinheiro, para quem *a realidade de D. Sebastião* se converteu em interpelação segundo um modo muito próprio de apreender o universo da pintura, fê-lo em função do carácter da *estranheza* do objecto, da sua vacilação enquanto *verdade* histórica, de mito. Tanto a sua imediata banalidade como o seu mundo misterioso e extravagante, foram apreendidos na sua evidência insólita e em última análise como objecto já originalmente imaginário.

Nos antípodas da estatuária oficial ou do academismo monumentalista

Não pretendi pintar *retratos* num sentido tradicional. As figuras centrais têm a rigidez da estatuária, mas há pormenores movimentados, uma compartimentação do espaço e um diálogo das cores que lhes imprime um outro carácter plástico. Se quisermos chamar *retratos* a essas figuras, não nos esqueçamos que são imaginárias e não precisaram de nenhuma documentação histórica. Isto é um privilégio do artista, cuja liberdade de imaginação coincide por vezes com a imaginação popular.

Costa Pinheiro, em entrevista, 1966

Com a série dos *Reis* Costa Pinheiro toma uma situação histórica e retradu-la em múltiplas leituras sobrepostas de condições passadas e presentes. Nos seus “signos-oscilantes”, híbridos, é possível identificar uma série de símbolos nacionais e históricos de um modo ironicamente anti-categórico.¹² Estes estereótipos, colhidos na grandiloquente estatuária, na severa heráldica e na prosaica iconografia das cartas de jogar¹³, são tratados através de uma paródia de si mesmos, perturbando uma cultura que depende de lugares-comuns estritos e linhas de estabilidade. Amálgama de cânones repisados numa homogeneidade inabalável feita de hábitos, de repetições e de clichés. Como acto algo espontâneo e inocente, estes “retratos” poderão ser vistos como um desapego aos afivelados códigos que a estatuária oficial veicula. Não nos mostra os reis como estaríamos habituados: encimando um plinto, de semblante dignificante, bafejados pela eloquência do *pathos* heróico, revestidos por um aparato iconológico devidamente identificado... Presenteiam-nos antes meros Reis, Valetes e Damas, numa iconografia de cartas de jogar, em gosto infantil de as repetir, de as usar à vista de todos, de as proclamar ironicamente como *esquema* invulgarmente eleito para retratar os nossos símbolos nacionais.



COSTA PINHEIRO, *D. AFONSO HENRIQUES*, 1966. ÓLEO SOBRE TELA, 150 X 110 CM.
COLECÇÃO MANUEL BRITO, LISBOA.

O retrato de personalidades históricas não é obviamente novo. O que muda em relação à produção oficial academizante sua contemporânea de meados de 60, fixada sob a alçada de um poder político ancorado num nacionalismo serôdio fora da hora internacional, não foi nem a sociedade nem os mitos. O que muda sim é o modo de ler esses mesmos mitos. E, aqui, no universo das imagens que enformam as representações que detemos da História, Costa Pinheiro auspicia uma via que irá ser ulteriormente abalizada pela verve “anti-zarco” de João Cutileiro (que o seu emblemático monumento erigido a D. Sebastião, na cidade de Lagos, em 1973, inaugura¹⁴).

14. Ver FRANÇA, José-Augusto. 1973. *op. cit.*, p. 41. “D. Sebastião elevou Lagos a cidade em 1573 e de lá partiu, cinco anos depois, a sua expedição que as areias de Alcácer Quibir haviam de absorver. Um facto festivo e outro bem triste justificam a estátua que a Câmara Municipal agora inaugurou na praça principal da cidade. Já defronte das suas muralhas já se perfilavam duas estátuas, de Diogo Cão (Canto da Maia) e do Infante D. Henrique (Leopoldo de Almeida), obra de série a primeira, obra de concurso para um dos gorados monumentos ao Infante, em Sagres, a segunda – ambas integradas no grande movimento de estatutária pública iniciado em 1928 com o Zarco de Francisco Franco, para o Funchal, e depois multiplicado por cidades e vilas do país em comemorações várias de estilo comum, numa pretendida ‘idade de ouro’ da escultura nacional. O ‘D. Sebastião’ de João Cutileiro situa-se fora de tal movimento; a bem dizer, é o primeiro monumento que ousa fazê-lo, dentro dos limites da figuração iconográfica.” (O negrito é nosso.)

15. Ver Barthes 1973, 83. “[...] qualquer linguagem se torna antiga a partir do momento em que é repetida. Ora a linguagem encrática (aquela que se produz e se difunde sob a protecção do poder) é por estatuto uma linguagem de repetição; todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o desporto, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, muitas vezes as mesmas palavras – o estereótipo é um facto político, a figura maior da ideologia.” Sobre o caso específico dos *Reis* de Costa Pinheiro, ver Almeida 2005, 10: “Os *Reis* de Costa Pinheiro foram [...] o *anti-retrato* mítico da situação efectiva, real, que o país vivia, amesquinçado e sem grandeza nem projecto. Ou seja, o avesso de uma representação oficial, que se esboroava a pouco e pouco, sem que alguém se lembrasse de lhe dar uma nova espessura ou consciência, uma dignidade, em que os portugueses se reconhecessem diversos.”

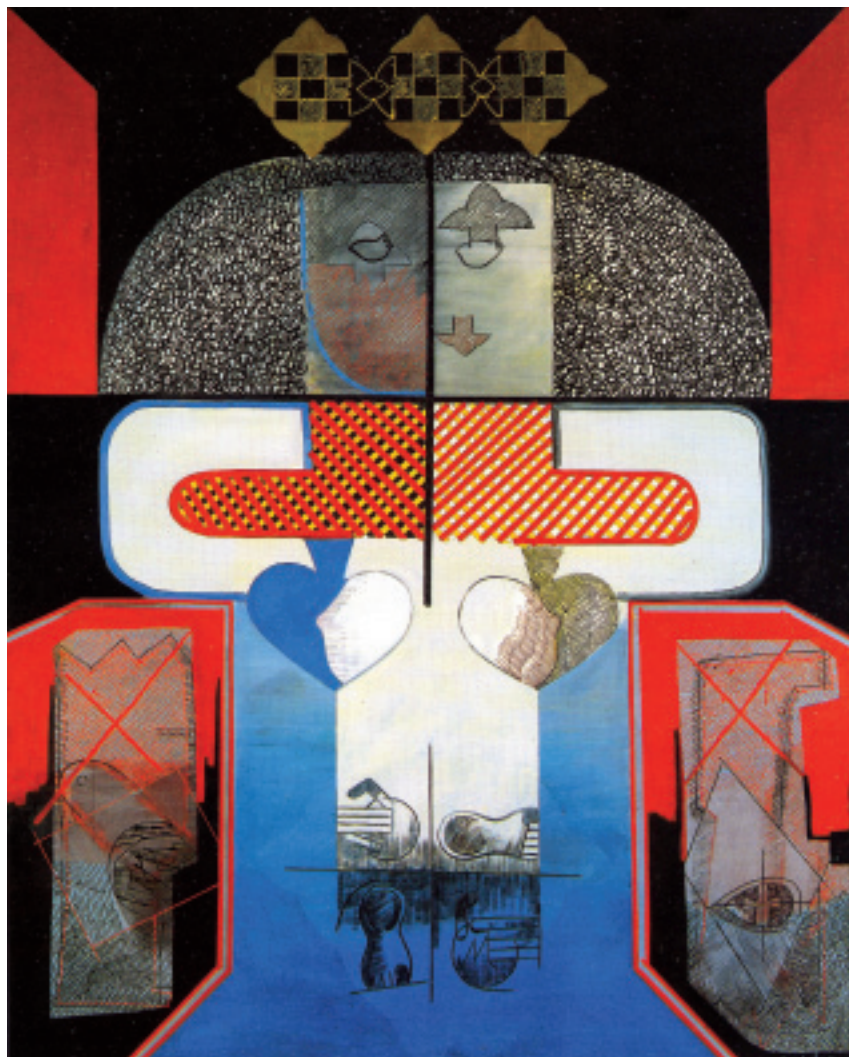
16. À pergunta “Qual o motivo que te levou a pintar os reis?”, Costa Pinheiro responde: “Bem, um deles foi o interesse muito pessoal em realçar algumas personagens históricas e contar sobre elas coisas boas e coisas más.” (Pinheiro 1966, s/d).

17. Segundo Catherine Millet (Millet 1987, 71), para além do designio ideológico desta pintura “engajada”, onde algo do Maio de 68 já se fermenta, percebe-se que a Nova Figuração provém também, em larga medida, de um Abstraccionismo que no pós-guerra se vinha dando conta cada vez mais de uma espécie de *crise semântica dos seus signos*. A utilização da expressão “Nouvelle figuration” para designar os pintores do Cobra, ou a eles próximos, permite destrinçar uma ligação genealógica indirecta mas esclarecedora com o Surrealismo, enquanto as duas exposições organizadas sucessivamente em 1961 por Jean-Louis Ferrier e em 1962 por Michel Ragon na Galeria Mathias Fels faziam a apologia do termo. Rui Mário Gonçalves advoga que o neo-figurativismo implica uma abordagem plástica das formas que, numa situação extrema, as realiza enquanto figuras puras, não identificáveis com objectos concretos. Para este crítico é a utilização impulsiva dos materiais que condiciona o seu aparecimento, numa relação inversa à pintura figurativa tradicional, mas que não exclui a possibilidade do surgimento de figuras reconhecíveis. Liberta-se, portanto, de uma subordinação estreita ao real: “O Neo-figurativismo corresponde a um novo interesse plástico pelo elemento figura e pelo objecto que a figura pressupõe. No caso da figura pura, esse objecto não existe na consciência do pintor antes da elaboração do quadro [...] A diferença entre esta pintura e a pintura figurativa tradicional, é que [...] o objecto aparece à consciência da utilização livre dos materiais pictóricos – surge com a figura, ou seja, a figura e o objecto são-se” (GONÇALVES, Rui Mário. 1963. “*Lourdes Castro e René Bertholo in Colóquio*, nº 31, Dez., p. 39). A respeito da entrada do termo e da proposta da “Neo-figuração” em Portugal ver também Gonçalves 1986, 90 e Pernes 1990, s/p.



COSTA PINHEIRO, D. PEDRO I, 1966. ÓLEO SOBRE TELA, 150 X 110 CM.
COLECÇÃO KURT EGGER, MANNHEIM, R.F.A.

Nessa empresa está subjacente uma imagem alternativa à retórica grandiloquente dos monumentos aos heróis nacionais, difundida por fórmulas ritualizadas, expressões fossilizadas, estereótipos bolorentos¹⁵, com que se pretendia “en-formar” uma realidade e erguer respeitáveis fachadas em torno da dignidade das figuras da nossa história. (Neste ponto, o pintor pretende também aludir ao *lado negro* dos monarcas, às histórias e estórias suprimidas por baixo das comemorações oficiais.¹⁶) Contemporâneo dos ventos estruturalistas provenientes dos territórios da semiologia (enquanto “ciência geral dos signos”) e integrado na designada *Neo-figuração*¹⁷ (que



COSTA PINHEIRO, *DONA LEONOR TELES*, 1966. ÓLEO SOBRE TELA, 170 X 135 CM.
COLECÇÃO KURT EGGER, MANNHEIM. R.F.A.

podemos interpretar em traços largos como triunfo do *significante* perante o *significado* na pintura moderna por contrariar veemente a concepção clássica do signo¹⁸), Costa Pinheiro não pretende pois deter-se somente na análise do signo, mas *no ponto da sua vacilação*.¹⁹ A respeito deste fenómeno, paradigmático e conjuntural, Roland Barthes (cit. p. Coelho 1974, 16) adverte que:

Não são os mitos que é preciso denunciar (a doxa encarrega-se disso), é o próprio signo em si que é preciso abalar: não revelar o sentido (latente) de um enunciado, de um traço, de uma narrativa, mas estilhaçar a própria representação do sentido; não mudar ou purificar os símbolos, mas contestar a própria “simbólica”.

18. Afiança Roland Barthes que “[...] não há clareza sem uma concepção clássica do signo, o significante de um lado, o referente do outro, o primeiro ao serviço do segundo.” (cit. p. Coelho 1974, 16).

19. Se partirmos das considerações aqui já citadas de J-A. França (França 1989, s/p), não arriscamos muito se alegarmos que a série dos *Reis* de Costa Pinheiro é povoada de significantes órfãos, que se *autonomizam*, porque menos dependentes de um significado agora insubstanciado (mutilado) na sua suposta integridade originária. No fundo, Costa Pinheiro demonstra que o referente é, logo à partida, impuro, permeabilizado, pilhado na sua unidade de fachada.

20. Mediante um tão inédito como “poderoso levantamento mitográfico-simbólico da história ancestral do País” (Almeida 2003, 167), que inclui as inevitáveis ressonâncias de longa duração que se vêm perpetuando no imaginário popular, Costa Pinheiro apresenta uma amálgama propositadamente difusa de estereótipos permanentemente edificados/repisados, para serem agora ironicamente recriados em nome de um imaginativo jogo poético que, de modo tão ingênuo como mordaz, confunde lenda, memória e história no mesmo horizonte de representação. Insuordinando-se contra a homogeneidade inabalável da estatutária acadêmica estadonovista, Costa Pinheiro converte assim a figura histórica do monarca em território de devaneio hermenêutico, tomado como enigma dirigido ao espectador, onde os nexos e articulações referenciais aparecem invariavelmente subvertidos ao tornarem-se cifras pessoais que dão largas à *reinvenção libertária dos signos*.

21. Ver Coelho 1974, 20. “[...] não há discurso político que não seja repetitivo, que não se alimente de estereótipos.”

22. Alega Roland Barthes que “A deriva acontece sempre que *eu não respeito o todo* [...] Há deriva sempre que a linguagem social, o sociolecto *me falha*.” (cit. por Eduardo Prado Coelho 1974: 28).

23. José-Augusto França (FRANÇA, José-Augusto. 1972. “(A Série dos Reis)”, in *Colóquio-Artes*, Lisboa, n.º 10, p. 9) nota que “as figuras de Costa Pinheiro são menos figuras do que figurações de um mundo inventado – documentos não de uma memória histórica mas de uma imaginação poética.”. No mesmo sentido, Rui Mário Gonçalves (Gonçalves 1986, 168) assevera que a série de retratos de reis de Portugal surgem “não como resultado de alguma investigação científica, mas segundo uma recriação, lírica ou irônica, das lendas populares.”

Tomando de empréstimo esta programática demanda, talvez esteja subjacente na proposta de Costa Pinheiro o seguinte enunciado: *A nós portugueses, compete um uso libertário de toda a linguagem mitográfica/mitológica que durante longos anos nos esmagou*.²⁰ E, assim, ao inaugurar uma irônica afronta ao academicamente estabelecido, Costa Pinheiro exorta a passagem dos atávicos códigos e imagens esteotipadas²¹ que tipificam a produção pública oficial, presa às exigências e prescrições propagandistas, para a transbordância e humor do imaginário popular. Dessa forma, o pintor promove que o retrato surja sempre como linguagem viva e movida pela imaginação livre daqueles que a *falam*, e que nela se dissolvam os mitos que fomos construindo.

Abolindo o fetichismo da unidade do sujeito-referente, o *seu/nosso* prazer pode muito bem tomar a forma de uma deriva.²² E neste auspicioso ponto, a *lógica do prazer barthiana* (formulação já pós-estruturalista) serve-nos aqui operatoriamente para explicar a proposta de Costa Pinheiro enquanto discurso *dissidente*; nomeadamente no que concerne ao modo como ela escapa às regras que tipificam a representação (as prerrogativas do Retrato), às leis da exposição (os cânones apensos à estatutária oficial e os mecanismos de significação na pintura figurativa), aos critérios da verdade (do documento *histórico*)²³. Verifica-se um arrebatamento desvairado que pode chegar à destruição do discurso submetido à *repetição* em que predomina o estereótipo e a mais inquietante seriedade. Linguagem que afasta a fruição, recalca o inconsciente, recusa a *textualidade*.

Partindo desta base enunciativa, Costa Pinheiro propõe uma fórmula alternativa, mesmo *marginal*, de representação e interpretação dos mitos nacionais. Apresenta-nos ironicamente formas estáticas, *estatualizadas*, em virtude de serem castradoras para a mobilidade imaginativa da colectividade e da fantasia pessoal de quem se propõe a *meditar* sobre as mesmas.

O discurso mítico para *desmitificar* o mito ou a criação de um *mito artificial*.

Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade.

Fernando Pessoa, num texto solto, c. 1930

Combato certas ideias que continuam vivas entre nós. Eu queria fazer um estudo anatómico desta realidade: no fundo não é realidade nenhuma, mas uma espécie de mitologia que se foi instalando na imaginação popular. Talvez também por isso me tenha surgido a ideia de pintar estas figures mortas...

Costa Pinheiro, “Reis como ‘Figures Mortes’”, 1966

No espaço político que assim se desenha, o texto surge no pólo oposto do mito, definindo duas zonas: ao mito corresponde a zona da linguagem estereotipada, repisada, repetida, fossilizada nas suas fórmulas e referências; ao texto corresponde a zona utópica que se perfila onde quer que a linguagem assume a sua vocação significativa, conquista o seu amor da liberdade, e se projecta “numa região aérea, leve, espaçada, aberta, descentrada, nobre e livre.”

Eduardo Prado Coelho, “Aplicar Barthes” (prefácio de *O Prazer do Texto*), 1974.

Digamos que se entende o desafio de Costa Pinheiro, ou seja, a sua vontade, que é também o *prazer* do pintor, de renovar a figuração e o retrato encurralados no mito, pelo único meio que lhe é possível: a tentativa de o *re-figurar*, de o representar de outro modo. No seu sebastiânico retrato, Costa Pinheiro mostra que a pintura pode aproveitar-se da contextura volúvel de uma dada figura, para traduzir nela, no seio da sua antiga unidade geral, as hesitações e as variações inerentes às peripécias de um drama contínuo que, no seu caso particular, se tornou concomitante a um povo e à condição de artista auto-exilado²⁴.

Inquirido com a questão “Em que medida é necessário conhecer as várias personalidades históricas para os interpretar?”, ressalva Costa Pinheiro que:

A meu ver não se deve esperar encontrar nestes quadros todo um mundo ambiente (como em El Greco). Estes retratos, se assim lhes quisermos chamar, são muito imaginários, não são a representação dessas figuras como corpos e contornos. Eles não correspondem, por assim dizer, a um modelo histórico linear; aliás isto não é um privilégio do artista: também entre o povo (e não só entre o português) se transformam através da memória, as lendas, ideias ou imagens de reis, por exemplo. (AA.VV. 1989, s/p.).

Tratar-se-á então menos de uma desmontagem do mito do que *recriação* do mesmo. Mas ao recriar não está Costa Pinheiro justamente a “desmitificar”? Se considerarmos a decisiva tese de Roland Barthes, de que “o mito é uma fala [...] é um sistema de comunicação, uma mensagem [...], não pode ser de modo nenhum um objecto, um conceito ou uma ideia; é um modo de significação, uma forma” (Barthes 1984, 203), então, nos retratos de Costa Pinheiro, o objecto jamais será a pessoa do Rei. Ao tornar objecto do retrato o mito (a despeito do sujeito do monarca), Costa Pinheiro propõe uma crítica ao *discurso* da arte académica e oficial enquanto metalinguagem de uma linguagem-objecto que é já em si por excelência *mitificadora*.

Se aceitarmos esta abordagem, poderemos asseverar então que *Os Reis* de Costa Pinheiro procedem a uma *mitificação do mito*, e por isso são - usando a formulação estruturalista do pensador francês - um *mito artificial*. Essa premissa pressupõe que o sujeito histórico, a sua pessoa, seja duplamente *deformado*.²⁵ Ou seja, Costa Pinheiro caricatura a *deformação* que a mitificação da figura do rei fez ao sujeito histórico ao logo do tempo, levando-a ao limite.

24. Ver Almeida 2002, 165: “António Costa Pinheiro vivia então numa espécie de exílio. A Alemanha desses anos, ainda na época laboriosa da sua reconstrução, acolhia favoravelmente a arte, a sua indisciplina. E esse país culturalmente distante do nosso, queria entender o trabalho de Costa Pinheiro e aceitá-lo, vitoriá-lo até com os seus mecenas, galerias, críticos que jamais Portugal poderia ter conhecido na mesma época. Os Reis foram, na obra de Costa Pinheiro, não apenas um momento decisivo de medição com essa outra realidade cultural como, também, um modo de ajustar as contas com a memória do seu próprio país.”

25. “A relação que une o conceito do mito ao sentido é essencialmente uma relação de *deformação*.” (Roland Barthes 1984, 192). “A deformação é evidentemente inerente às línguas de conotação: é porque a forma do mito é constituída por um sentido que o mito pode *deformar*.” (Louis-Jean Calvet 1996, 56).

Na esteira destas determinações, podemos ensaiar o seguinte exercício: no caso em análise, o significante prévio (imagem de D. Sebastião) fora desviado do seu sentido (heróico). O que equivaleria a dizer que é na passagem da *denotação* (pessoa de D. Sebastião) para a *conotação* (Salvador) que assenta a *deformação* (a distorção ideológica) que gera o mito. Ora, e para simplificar, Costa Pinheiro ao apropriar o mito, imprime uma deformação segunda que tem como efeito desvelar a distorção primeira, sancionada pela ideologia estadonovista.

26. “[...] o mito é constituído pela perda da qualidade histórica das coisas: as coisas perdem nele a memória da sua fabricação” (Barthes 1984, 209-210). Louis-Jean Calvet (Calvet 1996, 56-57) comentando esta passagem de Barthes, refere que “O mito, no sentido clássico do termo, é eterno. O mito do semiólogo pretende a esta eternidade, quer dizer, **evacua o aspecto histórico do sistema primeiro sobre o qual se constrói [...]**. Na falsa oposição entre Natureza e Cultura (não será própria natureza cultural?), o mito pretende ao natural, isto é, aparenta deshistorizar-se, despolitizar-se. É isso o que se dá como evidente de que falava Barthes no seu prefácio, a fuga funcional da História. Formalmente parasita, semanticamente ambíguo, o mito assume portanto, uma função deformante: distorce a história para melhor a poder negar, vai buscar ao cultural para pretender ao natural. Será assim o lugar privilegiado da ideologia que, cultural por definição, não pode sobreviver senão fingindo ser natural. É uma tendência característica do discurso oficial por exemplo que, sendo evidentemente histórico e contingente, procede por afirmações gerais e definitivas, por especificações exclusivas e policiais (isto é isto) para se apresentar como uma marca de eternidade. O mito constrói-se em primeiro lugar sobre a ideia de que é definitivo: não histórico. É essa a sua função primeira, que procede da sua forma, como vimos, mas também das suas utilizações.” (o negrito é meu).

27. Exemplo paradigmático são as palavras de Teixeira de Pascoaes no capítulo dedicado ao “Espírito Messiânico”, quando discorre sobre a dimensão “transcendente” que enforma a “*personalidade lusitana*”, e que segundo o autor de *A Arte de Ser Português*, se encontra explanado através de uma *messianismo* onde se encontram espiritualizados os “caracteres religiosos da Raça, nos quais o amor familiar e o pátrio amor se divinizam” (Pascoaes 1917, 90-91).



COSTA PINHEIRO, *INFANTE DOM HENRIQUE*, 1966. ÓLEO SOBRE TELA, 150 X 110 CM. COLEÇÃO PARTICULAR, MUNIQUE, R.F.A.

Por aqui compreendemos como um país, um determinado imaginário pátrio vigente (ou dominante), encabeçado por poetas, intelectuais e agentes do Estado, esconde o aspecto histórico das produções ideológicas que, assim filtradas, se apresentam como *naturais*²⁶, confundindo *histórico* (e contingência) com *essência*, para deificar uma *personalidade lusitana* ingênita firmada à imagem do sebastianismo mediante critérios idealizantes e transcendentalistas.²⁷



COSTA PINHEIRO, *DOM MANUEL I*, 1965/6. (ESTUDO). ÓLEO SOBRE TELA, 81 X 65 CM.
COLECÇÃO DO ARTISTA

Ora, aquilo que Costa Pinheiro toma como referência não é outra coisa senão o mito. Não é a extensão psicológica, ou o desfolhamento da *verdade do ser* que cativa o pintor – Costa Pinheiro mostra clinicamente que a sua origem em carne e osso é anónima, pois a representação oficial apagou o real –, mas antes o folheado da significância. Neste ponto teremos que considerar que, como instituição, no exacto paradigma dos Anos 60, o “sujeito morreu”: a sua pessoa civil, passional, biográfica, *desapareceu*.²⁸ Desapossado, já não exerce sobre o (seu) retrato a formidável paternidade/referencialidade que a história da arte, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar. É por esta via que devemos relevar o alcance que a proposta

28. Para invocar a corrente do anti-humanismo teórico que anuncia o fim de todas as filosofias tradicionais (antropocêntricas) da linguagem e da interpretação, há uma eloquente passagem de Michel Foucault frequentemente citada, em *As Palavras e as Coisas* (Foucault 1998, 422), que descreve o “homem” – ou o imaginado sujeito autónomo do discurso humanista – como uma figura traçada na areia na margem do oceano, que prontamente será apagada pela maré. No campo mais estrito da produção artística internacional, a historiografia actual americana (Foster et al. 2004, 671) advoga que a “*des-psicologização*” levada a cabo pelas neo-vanguardas – preconizada por Cage, Rauschenberg, Johns e os Minimalistas – é paralela ao “*anti-subjectivismo*” estruturalista dos anos 60. Efeito da “*aversão para com o ego privado*” que, por sua vez, reage à prática artística da década de 50 (fundamentalmente ao Expressionismo Abstracto, ao Cobra e ao informalismo europeu).

29. Sobre o termo “figura pura” – e atendendo ao já referido na nota 17 – Rui Mário Gonçalves (Gonçalves 1986: 90-91) lança alguma luz: “O conceito de figura pura teria interessado aos surrealistas, para além da inicial proposta de ‘modo interior’, feita por Breton. As pinturas de Kandinsky, Klee e Miró abrigaram novas possibilidades, transformando a figura em signo, ou seja, um automatismo psíquico puro cumprido no próprio momento de execução pictural. / A concentração na figura pura e no signo conviria em especial ao surrealismo, tal como a forma pura tinha sido essencial para o cubismo e para a abstracção geométrica e tal como a cor pura caracterizava o fauvismo em certos aspectos da abstracção geométrica.”

No entanto, a respeito da noção de “figura pura” aplicada à pesquisa neo-figurativa em Costa Pinheiro, ver Margarida Acciaiuoli (Acciaiuoli 2001, 448). “Remetendo para si próprios, não se parecendo com nada e não sendo representação de coisa nenhuma, esses elementos que apareciam primeiro nos seus desenhos passam a habitar as suas telas como abertos a tudo, por um movimento de apagamento criador que se trata e que, por conseguinte, deixa circular a imaginação que lhes dá a vida. Neste sentido, estas figuras não são imagens de outras. Elas são, pelo contrário, a sua manifestação.”

30. Sobre a dissolução neo-dadaísta do signo ocorrida nas décadas de cinquenta e sessenta ver Hal Foster (Foster 1996, 78). “Mas justamente quando a autonomia semiótica parecia estar assegurada de uma vez por todas, a arbitrariedade semiótica foi por seu turno reafirmada, primeiro com figuras neo-dadaístas como John Cage e logo, o âmbito na pintura, por figuras como Robert Rauschenberg e Jasper Johns. De facto, ambos artistas levaram a arbitrariedade do signo ao ponto da dissolução sublinhada por Jameson, ou seja, ao ponto em que os significantes (letras, números, etc.) se tornaram literais, ‘libertos do lastro dos seus significados’.” (A tradução do inglês é minha).

neo-figurativa de Costa Pinheiro detém quando entendida à luz de um movimento geral de ruptura/dissolução do significado, de arbitrariedade e justaposição dialéctica dos fragmentos, de *desvinculação entre significante e significado*.

O que interessa a Costa Pinheiro neste desígnio é verificar como um modo de representar se cristaliza, se torna espesso, se sobrecarrega de estereótipos, se fossiliza pela repetição até adquirir a consistência das coisas evidentes (“naturalizadas”). Com isto, o pintor abstrai os significados específicos de cada significante deixando-os como que leves, soltos, libertos para se dissolverem, para se tornarem *quase* “figuras puras”²⁹, *des-simbolizando* tudo o que remete para a uma cultura agarrada a insígnias e marcos de referência supostamente seguros (instâncias aqui sinalizadas de modo lapidar pela alusão jocosa à severidade da heráldica). Em suma, contra a apropriação fascista de símbolos nacionais, Costa Pinheiro contrapõe o que Barthes propôs à lógica capitalista: uma *contra-apropriação*. Lembremo-nos da revolucionária asserção do pensador francês: “A falar verdade, a melhor arma contra o mito é talvez a de, por sua vez, o mitificar, é produzir um *mito artificial*: e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Já que o mito rouba a linguagem, porque não roubar o mito?” (Barthes 1984, 203). Partir em pedaços o signo mítico, inscrevê-lo numa montagem crítica e depois fazer circular este mito artificial sob a etiqueta de “retrato de um monarca”, é direccioná-lo para uma interpretação pelo menos algo *neo-dada*, tanto pela via da *arbitrariedade do signo* como pela via do *absurdo poético*. Esta foi, *grosso modo*, uma das estratégias da arte apropriacionista que floresceu em finais dos anos 50 e inícios de 60.³⁰

O retrato como *avesso* de si ou a violação do género como efeito da “extensão” do mesmo

Ao contrário de toda a tradição que via o retrato a partir do retratado, *Os Reis* de Costa Pinheiro parecem sustentar que a imagem conduz à figura em vez de partir dela. Verdadeiros ícones em irónico modelo de cartas de jogar, estas “figuras mortas” como lhes chamou o pintor, emanam de uma outra vida para quase exigirem a vida de quem as olha.

Margarida Acciaiuoli, *D. Dinis* (ficha de obra), 2001, p. 451

Esta série de retratos nada tem a ver com os cânones tradicionais de *conservação da memória* (enquanto luta contra a voracidade do tempo), de *monumentalização* (de cariz heróico, áulico ou propagandístico), de *afirmação de classe* (emblemática/ostentação de estatuto social), muito menos de *revelação da subjectividade*. Para estas almas *despossuídas*, a *(des)mitificação* do mito parece ser uma força devora-

dora. O rompimento do corpo, o “não-olhar” do esquema impessoal que devora o sujeito, faz com que este se converta em espaço de deriva; nada mais nada menos que devaneio lírico irresoluto dirigido ao espectador.

Desse modo, não vemos senão uma “re-aparição na pintura de um espectro”, uma “cara da História” (Acciaiuoli 2001, 449), que se *iconificou* segundo os traços de marca identificadores promulgados pela interpretação pessoal que o pintor faz do imaginário popular. E na condição de *ícone* (Acciaiuoli 2001, 451) – apropriado sobretudo dos modelos da iconografia das cartas de jogar –, imiscuiu-se qualquer sentido de *presença* (a “cena”), o sentido físico-contextual (“o espaço-tempo”). Costa Pinheiro não poderia, com efeito, ter copiado literalmente, “traço por traço” – seguindo a definição *ritrarre* do século XVI – a figura do monarca. Logo, não se trata da “figura tirada do natural” de Filipo Baldinucci, formalizada no século XVII (cf. Pommier 1998, 16 e 17). Com isto inviabiliza-se a certificação da *verdade* do processo (legitimação e autenticação), pela via que garantia a fidelidade para com o modelo *visível* (mimetismo do rosto empírico) ou *invisível* (captação do espírito/personalidade), que por sua vez pressupunha conhecê-lo previamente *em pessoa*.

Talvez o mais importante a referir seja mesmo o facto destes *reis* não pretenderem simular vida alguma. Por isso foram propositadamente investidos com o evacuado olhar, não propriamente da morte, mas do *defunto*. A efígie que lhes advém da ressonância longínqua do perfil hierático egípcio serve-lhes de máscara mortuária, o que lhes faz merecer o nome com que o pintor os baptizou nos bastidores: “figuras mortas”. E se partirmos deste pressuposto (pelo pintor assumido), também por aqui se entra em contradição com as prerrogativas do género. Tal como Jean-Luc Nancy assevera (Nancy 2000, 54), quando nos aproximamos da máscara mortuária – que apresenta o morto – afastamo-nos irremediavelmente do *retrato propriamente dito* – que representa a morte em pessoa, ou que “imortaliza a pessoa na morte”, por esta aparentar continuar “viva” para lá da sua existência.³¹

Esta condição – de *figura morta* – confere-lhe uma presença sem hipótese de esquiva (ou de *esgueire*³²). O silêncio mudo da petrificação que os perpassa é disso signo: dali desapareceram os *sinais substitutivos*, os *traços de uma expressividade que esconde* (Gil 1999, 16), aplacando a *ilusão*, a *aparência*, a *iminência da fala*, como critérios do *retrato vivo* (Gil 1999, 14). O decesso aqui é (simbolicamente) declarado, facto que contraria a *obsessão estético-metafísica em sobreviver realmente à morte*, que, para José Gil (Gil 1999, 14), define a essência do retrato enquanto *dispositivo particular de fabricação de um tempo real eterno dentro do tempo*.

Depois de somar todas as *subtracções* supramencionadas (incluindo as que partem directamente do enunciado subversor de Acciaiuoli – agora *a imagem conduz à figura em vez de partir dela...*), desembocamos numa espécie de *avesso* do Retrato. Conjecturamos uma nova *ideia* degenerativa do mesmo por demover o género das suas determinações *históricas*, quando este já não se pretende fiel, com base na semelhança, ao modelo (à sua fisionomia), nem comprometido com a essência (espírito do sujeito), que o define idealmente. O que está em jogo nos *Reis* é, pois, a inflexão da própria *natureza do referente*. Não se trata do sujeito empírico (centrado

31. Também José Gil (Gil 1999, 13), num fascinante texto dedicado ao retrato, vai ao encontro desta determinação, quando afiança que: “De uma maneira geral, os textos sobre a função do retrato insistem sobre a virtude que ele possui de prolongar a imagem dos vivos para além da morte. [...] Um laço misterioso une a imagem do rosto à morte. O adjectivo talvez mais usado, na literatura sobre o retrato, para elogiar a obra feita, é ‘vivo’. O retrato suspende o tempo, torna presente a ausência, ‘ressuscita’ o modelo morto, porque o fixa numa imagem ‘viva’. ‘É tão semelhante que parece vivo. Só lhe falta falar.’”

32. José Gil, tratando do rosto no âmbito do tema do retrato, fala de um esgueire por parte do interior, o que faz com que o exterior o exprima necessariamente em equívoco, mesmo quando a expressão é parcialmente fiel ao expresso. Para o filósofo português, aquilo que se exprime *no* ou *pelo* rosto mostra-se dissimulando-se, porque não é directamente visível: “O sorriso terno que vemos naqueles lábios é sempre mais ou menos, e outra coisa ainda, diferente da emoção interior que o fez nascer. / Então o rosto manifesta, de modo eminente, o esgueire, a esquiva do interior à expressão directa” (Gil 1999, 15).

33. Daí Margarida Acciaiuoli (Acciaiuoli 2001, 451) também asseverar tratar-se de “retrato”, mas aqui de um retrato com um sentido e função muito peculiar: desígnio para um “exercício plástico sobre a compreensão de um monarca como mitologia de uma situação histórica”.

34. “Num primeiro momento [o da linguística estrutural da tardo-modernidade], a reificação ‘libertou’ o signo do seu referente, mas esta não é uma força que se possa libertar sem impunidade. Agora, num segundo momento [da semiótica e da pós-modernidade pós-estruturalistas], continua o seu trabalho de dissolução, penetrando no interior do mesmo signo e libertando o significante do significado, ou do significado propriamente dito. Este jogo já não é o do âmbito dos signos mas antes dos significantes puros ou literalmente libertos do lastro dos seus significados, dos seus significados anteriores, gerando agora um novo tipo de textualidade em todas as artes.” Cit. de Hal Foster (Foster 1996, 77) a Jameson, “Periodizing the 60s”, in *The 60s Without Apology*, ed. Sohny Sayres et al., Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 200. (A tradução do inglês é minha).

no reconhecimento do rosto), nem de uma ideia a si associada (de beleza, de virtude, de majestade...). Trata-se já de uma outra coisa: *o imaginário popular filtrado pelo crivo mneumônico e poetizado do pintor*³³.

Posto isto, parece que os retratos que Costa Pinheiro concebe destroem até ao fim, *até à contradição*, a sua própria categoria discursiva, a sua referência socio-linguística, o seu “gênero”. Ele é o retrato que não *retrata*, tal como um cómico que não faz rir cai no fracasso. Trata-se de fazer aparecer, por transmutação - e já não por transformação ou inovação -, um novo estado filosófico da matéria do retrato enquanto linguagem, fora da origem e fora da comunicação: quebrou-se a *unidade genérica do “gênero”* que a sociedade exige a qualquer produto humano.

Com Costa Pinheiro a teoria moderna do retrato, que Pierre Francastel define ainda como *fidelidade ao modelo* (Francastel 1978, 228), é resolutamente *posta entre parêntesis*. Ou seja, do referente em suspenso desaguamos irremediavelmente na designada *ruptura pós-moderna do signo* que Jameson formaliza³⁴. E, assim, diante da corrosiva imagem que Costa Pinheiro a todos nós, portugueses, presenteia, restamos contemplar, de maneira indiferente ou cúmplice, o modo como a desvalorização do mundo enquanto entidade referencial primeira participa na desvalorização da “imagem” desse mesmo mundo tal como foi construído e apresentado.

Uma mudança de paradigma: heterodoxia do retrato (*transgressão, diferença e deslocamento*)

Na ausência de adequada inovação teórica corre-se o risco de analisar a permanência do retrato na situação dos Anos 60 pela *negativa*, por aquilo que ele não tem quando comparado com as noções tradicionais. Tal *negatividade* é precipitada porque cega a um *diferimento* que uma série de mutações estruturais de fundo consubstanciam, e por isso campo fértil para análises redutoras, como os sentenciosos atestados de “crise” ou de “morte” (ver Francastel 1969, 228), em larga medida efeitos da inadequação/desatualização dos instrumentos analíticos.

A incursão teórica que se ensaia visa captar a especificidade de novas propostas artísticas que lidam com a *imagem do homem enquanto sujeito* desembaraçando-se dos ditames rigorosos do retrato académico, de molde a convertê-las em *potencialidades*, num período histórico (Anos 60) militantemente votado ao *ataque geral à univocidade*, ao *advento da multiplicidade de modos de ser*, à *expansão da identidade* ou à *ausência de fixidez* (cf. Celant 1999: 183-191).

Nesta linha de pensamento devemos propor uma revisão acerca do modo como a mutilação de algumas das estipulações essenciais do retrato nos coloca numa espécie de impasse “ontológico”.



COSTA PINHEIRO, *DOM MANUEL I*, 1966. ÓLEO SOBRE TELA, 150 X 110 CM.
COLECÇÃO DR. G. ZUNDEL, SALZBURG, ÁUSTRIA

35. Sobre a articulação entre a passagem de uma lógica da contradição (que pressupõe a postulação da identidade prévia) para uma lógica da *diferença*, e das consequência teóricas que advêm da “morte de Deus” no âmbito do pensamento que se instaura nos anos 60, ver Michel Foucault (“Préface à la transgression” in *Critique* n.º 195-196, Agosto-Setembro 1963). Apropriando o resumo de Eduardo Prado Coelho ao supracitado ensaio do filósofo francês, “Para o pensamento dialéctico, havia a experiência da contradição. Para o pensamento actual, há a experiência da transgressão [...] A transgressão não tem a ver com a força do negativo. Ela não se opõe a coisa nenhuma: não é nem violência (no plano ético), nem qualquer modo de se afirmar a relação aos limites que anula (o que corresponde à marca revolucionária do pensamento dialéctico). A transgressão nada tem de negativo. Mas também nada tem de positivo (se tivesse um conteúdo, negava-se a si própria, porque ela é a passagem para além de todos os conteúdos). A transgressão não pressupõe um corte: aqui o limitado, para além do ilimitado. Ela pressupõe *um ser de diferença*.” (Coelho 1999, 65).

36. Referimo-nos aqui, essencialmente, às lógicas da *diferença* pós-estruturalista (de Deleuze, Foucault e Derrida) enquanto processo de des-dialectização que visa a superação da *contradição*. A possibilidade aberta pelo pensamento deleuziano (ver Deleuze [1968] 2000) que assenta na ideia de que a *diferença está em primeiro lugar relativamente à identidade (e à negação)* encontra-se amplamente explanada na obra axial *Diferença e Repetição*. É entroncando nessa exacta genealogia de pensamento que Germano Celant (Celant 1999, 183), caracterizando o paradigma da arte que gravita em torno do Maio de 68, se refere a um “Exaltar-se com a expansão da própria identidade que a partir de então se apresenta *sem limites*.” Dito de outro modo, logo que a proibição da violação do código inerente a cada género deixa de ser pensada enquanto escândalo – as trans e interdisciplinidades dos Anos 60 e 70 do século XX fizeram de tal exercício num lugar comum – deixamos de operar no plano dos conceitos tradicionais e accionamos uma zona que escapa a tais conceitos, nomeadamente no que concerne ao

que forma sistema com a lógica da oposição e da identidade *do e pelo* Mesmo. Trata-se de multiplicar o entendimento no interior do seu *campo*, patenteando, agora, mais radicalmente, em toda a sua heterogeneidade, uma visão estilizada e polimorfa do seu conceito.

37. Em suma, subscreeve-se aqui uma noção de *gênero imutavelmente estruturado e no entanto infinitamente renovável e extensivo*. A esse propósito ver o capítulo “La loi du genre” de Jacques Derrida (Derrida 1986, 249-287), para quem o gênero vive em *permanente extravasamento*. Abordando o estatuto e função da “Lei do gênero” em literatura, o filósofo francês advoga que nenhuma obra literária existe sem referência àquela lei, e, no entanto, o seu próprio estatuto implica que ela se lhe não subordine mas que a *desloque* ao afirmá-la. “Ainsi dès que du genre s’annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe [sic.], il ne faut pas risquer l’impureté, l’anomalie ou la monstruosité [...] Et s’il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu’on parle alors de ‘mélange’, la pureté essentielle de leur identité.” (p. 253) ; «C’est précisément un principe de contamination, une loi d’impureté, une économie du parasite. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m’y transportais au moins par figure, je parlerai d’une sorte de *participation sans appartenance*. Le trait qui marque l’appartenance s’y divise immanquablement, la bordure de l’ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restent aussi singulières qu’illimitables.» (p. 256).

Num primeiro momento, trespassados por um misto sentimento de nostalgia e resignação, somos assolados pela *dissolução* do gênero, quando este aparece putativamente violado/corrompido na sua “lei”. Prostrada sequela proveniente tanto da *morte do homem* estruturalista (que assinou friamente e sem pudor o desvanecimento da pessoa civil, passional, biográfica), como da extravagância do significante pictórico *neo-figurativo* (por este surgir liberto do lastro de um sujeito/referente que classicamente o consubstanciava).

Num segundo momento, depois de entrever a *energia* que esta mesma “crise” despoleta, desenha-se subitamente no horizonte a via que a nova dimensão conferida à *transgressão* auspicia na exacta situação dos Anos 60³⁵. Autorizando que o letárgico *sistema dialéctico de oposições*, regulador estruturante das “velhas” formas de pensar, ceda lugar a um *tratamento mais livre e heterogêneo do retrato*. Posto isto, a célebre categoria disciplinar que em tempos abrilhantava os inícios corredores das Academias de Belas-Artes, acaba por se demitir do ortodoxo sistema binário e exclusivista da *identidade/negação*, para se inscrever num regime outro, consignado já à irremediável *dilatação/diluição* instaurada pelas chamadas lógicas da *diferença*.³⁶ Trata-se, em suma, de supor uma ideia-outra de retrato, simultaneamente expansiva e permeável, que aglutina no seu espaço específico de nomeação as próprias investidas que perturbam uma definição outrora austeramente fixada pelos rigores da Academia, mas que, no momento em que se desdobra o paradigma entretanto tecido, se firma em *permanente extravasamento*. Estatuto que não o nega, antes o *desloca*.³⁷ ●

Bibliografia

- AA.VV. 1989 (ed. original 1966). “Reis como ‘Figures Mortes’” (improvisações sobre um tema entre Hubert Buda (B), Jürgen Claus (C) e Antônio Costa Pinheiro (P) no dia 12 de Novembro de 1966 no atelier do pintor.” in *Os Reis, Costa Pinheiro: Retrospectiva*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990, s/p.
- AA.VV. 2004. “Roundtable / The predicament of contemporary art” in Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive-Alan Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, pp. 671-679.
- ACCIAIUOLI, Margarida. 2001. Fichas das obras (análise e história): *D. Dinis, D. Manuel I, D. João III, D. Sebastião, Ladainha Para Um Rei* de Costa Pinheiro, in *KWYParis 1958-1968* (cat. exp.). - Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 451-453.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2002 (ed. original 1993). *Pintura Portuguesa no século XX*. Porto: Lello Editores.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2005. *Costa Pinheiro. Ensaios de psicomitografia*. Lisboa: Caminho.

- BARTHES, Roland. 1984 (ed. original 1957). *Mitologias*. Porto: Ed. 70.
- BARTHES, Roland. 1983 (ed. original 1973). *O Prazer do Texto*. Porto: Ed. 70.
- CALVET, Louis-Jean. 1996 (ed. original 1973). *Roland Barthes. Um olhar político sobre o signo*. Lisboa: Vega.
- CELANT, Germano. 1999. "1968. em direcção a uma diversidade global" in *Circa, 1968*. Porto: Fundação Serralves.
- COELHO, Eduardo Prado. 1974. "Aplicar Barthes" (prefácio) in BARTHES, Roland. 1983 (ed. original 1973). *O Prazer do Texto*. Porto: Ed. 70.
- COELHO, Eduardo Prado. 1999. "Anos 60: As Clausuras Infinitas" in *Circa, 1968*. Porto: Fundação Serralves.
- DELEUZE, Gilles. 2000 (edição original 1968). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, (com prefácio de José Gil).
- DERRIDA, Jacques. 1986. "La loi du genre" in *Parages*. Paris: Galilée, 249-287
- FOUCAULT, Michel, 1998 (ed. original 1966). *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências Humanas*. Lisboa: Ed. 70.
- FRANCASTEL, Galienne e Pierre. 1978 (ed. original 1969). *El Retrato*. Madrid: Cátedra.
- FRANÇA, José-Augusto. 1972. "(A Série dos Reis)", in *Colóquio-Artes*, Lisboa, n.º 10, p. 9.
- FRANÇA, José-Augusto. 1973. "O 'D. Sebastião' de João Cutileiro", in *Colóquio-Artes*. Lisboa, n.º 14, pp. 41-44.
- FRANÇA, José-Augusto. 1981. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte.
- FRANÇA, José-Augusto. 1989. "Um prefácio", "Outro Prefácio" e "Mais Outro Prefácio" in *Os Reis, Costa Pinheiro: Retrospectiva*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990, s/p.
- FOSTER, Hal. 1996. *The return of the real*. - Cambridge, Massachusetts / London: MIT Press.
- GIL, José. 1999. "O Retrato" in *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. (cat. exp.) Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- GONÇALVES, Rui Mário Gonçalves. 1964. "Lourdes Castro e René Bertholo" in *Colóquio*, nº 31, Dez. 1964, p. 39.
- GONÇALVES, Rui Mário. 1986. "Costa Pinheiro" in *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Alfa, pp. 168-169.

MARQUES, Bruno. 2004. *Para o estudo da 'crise' do retrato nos anos 60 em Portugal*. (Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, sob a orientação de Margarida Acciaiuoli). Lisboa: UNL / FCSH.

MARQUES, Bruno. 2006. *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos*. Lisboa: Ela por Ela. (Publicação subsidiada pela FCT).

MILLET, Catherine. 1987. *L'Art Contemporain en France*. - Paris: Flammarion.

NANCY, Jean-Luc. 2000. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée.

PERNES, Fernando. 1990. *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-1966, Retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna (exp. apresentada na Fundação de Serralves, Porto, Nov. 90 - Jan. 91).

PESSOA, Fernando. 1934. "Mensagem" in *Obras Poéticas de Fernando Pessoa. Mensagem e outros poemas afins*. (Introdução, organização e bibliografia de António Quadros). Lisboa: Europa América, s/d, pp. 97-123.

PINHEIRO, Costa. 1969. "Este é o 'meu-seu' escrito" (reprodução de parte de uma carta que C. P. escreveu em 1969 dirigida a Manuel de Brito) in *Costa Pinheiro. O modelo e o pintor. Paisagens do atelier. Paisagens do pintor*. Lisboa: Galeria 111, Janeiro 1987.

POMMIER, Édouard. 1998. *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard.

SÉRGIO, António. 1971. «Interpretação não romântica do Sebastianismo». *Ensaio*, vol. I, Lisboa: Livraria Sá da Costa, pp. 239-251.